SENTIR EL

BLUES

Nº 1

B.B. KING

"Kansas City, 1972"

Altaya

SENTIR EL BLUES

EDITA:
Ediciones Altaya, S.A.
Redacción y administración:
Musitu, 15
08023 BARCELONA
Tel. (93) 418 64 05 Fax (93) 212 04 06

Consejero-delegado: Roberto Altarriba
Director general: Fernando Castillo
Director de producción: Manuel Álvarez

Proyecto editorial: Julià de Jòdar

Edición:
Jimena Castillo (dirección)
Juan D. Castillo (edición)
Llum L. Pijuan
(servicios editoriales)
Eva Compte
(gestión iconográfica)
José Luis Martínez
(producción)

Proyecto gráfico y maqueta:
José Luis Moreno

Redacción del cuadernillo monográfico:
Carlos Tena

Procedencia de las ilustraciones del cuadernillo monográfico:
A.G.E. Fotostock, Zardoya

Fotomecánica:
SCAN V2. Av. Carrilet, 237, L'Hospitalet de Llobregat

ISBN:
Obra completa con CD: 84-487-0610-2

Depósito legal: B-23.831-1996

Impresión y encuadernación:
EMEGE, Industrias Gráficas
Londres, 98 int. 08036 Barcelona
Impreso en España Printed in Spain Julio 1996

Ediciones Altaya garantiza la publicación de
todos los fascículos que componen esta obra.

Distribuye para España:
Marco Ibérica. Distribución de Ediciones, S.A.
Ctra. de Irún, km 13,350
(Variante de Fuencarral) 28034 MADRID

Distribuye para México:
Distribuidora Intermex S.A. de C.V.
Lucio Blanco, 435
Col. Petrolera 02400 México D.F.

Distribuye para Argentina:
Capital Federal: Vaccaro Sánchez
C/ Moreno, 794 9º piso
CP 1091 Capital Federal
Buenos Aires (Argentina)
Interior: Distribuidora Bertran
Av. Vélez Sarsfield, 1950
CP 1285 Capital Federal
Buenos Aires (Argentina)

SENTIR EL BLUES se compone de 60 fascículos y 60 CD, de aparición semanal. Los fascículos pueden encuadernarse en dos volúmenes, cuyas tapas saldrán a la venta respectivamente con los fascículos 31 y 60. Los cuadernillos monográficos que componen las cuatro páginas centrales de cada fascículo, se encuadernan aparte para formar un volumen, cuyas tapas saldrán a la venta junto con el último fascículo de la colección.



RECONSTRUYENDO LOS ORÍGENES

RAÍCES E INFLUENCIAS

SAMUEL CHARTERS

◆◆◆

La gente me sigue preguntando dónde surgió el blues, *y todo lo que puedo decir es que, cuando yo era un muchacho, siempre estábamos cantando en los campos. En realidad no cantábamos, ya sabes, gritábamos,* pero inventábamos nuestras canciones sobre cosas que nos estaban sucediendo en aquel momento, y creo que es ahí donde empezó el* blues.

Son House, 1965

El cantante estaba sentado sobre el descolorido linóleo que cubría el desigual y polvoriento suelo de una pequeña choza cerca de la desembocadura del río Gambia, en África del Sur. Bajo sus oscuras ropas se extendía una alfombra tejida a mano para mantenerlas apartadas del polvo. Un grupo de gente que había oído la música al pasar por allí se amontonaba en el pequeño espacio. Como no había puerta, solamente tenían que apartar la floreada cortina que colgaba en la abertura de la entrada. Estaba medio cantando, medio recitando versos largos, libres y poéticos que contaban la historia de un rey local antes de la llegada de los europeos, un rey que estaba luchando contra otra tribu que había invadido su territorio. Mientras cantaba, la gente que se apiñaba en la habitación, la mayoría de ellos en mangas de camisa y con pantalones de algodón muy desgastados, murmuraba y asentía con la cabeza.

En sus manos sostenía un pequeño instrumento de cuerda casero que tocaba repitiendo una serie de figuras rítmicas, con el tono suave y apagado de las cuerdas proporcionando un leve y apresurado acompañamiento a la profunda resonancia de su voz. Un pausado sonido de pies desnudos golpeando contra el linóleo seguía los movimientos de sus dedos. Cada lengua de África del Sur posee una palabra diferente para designar «cantante», pero todas ellas emplean un término más general, *griot*. El cantante de la choza era un *griot* de la tribu wolof, y es posible que alguien como él comenzara por primera vez a

* *Holler* en el original. Verbo que significa «gritar» y que se emplea también para denominar a una manera de cantar concreta de la que se habla más adelante. [T.]

configurar la música que hoy en día conocemos como *blues*. En los muchos años que transcurrieron desde que canciones como la que él estaba cantando recorrieran el largo trayecto hasta los Estados Unidos, la música de los *griots*, los instrumentos que tocaban y las propias canciones han sufrido inevitablemente numerosos cambios. De algunos de éstos todavía se puede descubrir su origen, pero otros elementos que conforman el *blues* moderno se han perdido en algún lugar, probablemente sin remedio, durante los duros años de experiencia afroamericana.

Los primeros viajeros de la costa oeste de África —la zona en que se capturaron casi todos los esclavos que luego se llevaron a los Estados Unidos— ya describían a los *griots* y sus canciones, aunque en algunas ocasiones utilizaban la palabra local que designaba «cantante». En 1745, una recopilación de escritos sobre viajes publicada en Londres, *Collection of Voyages*, de Green, incluía descripciones de cantantes de un viajero inglés llamado Jobson:

> *Sobre el papel que desempeñan los músicos en la sociedad parece existir un gran acuerdo, aunque hay diferencias a la hora de ponerles nombre. Aquellos que tocan instrumentos son personas con un carácter muy singular, y parecen ser tanto poetas como músicos, algo semejante a los bardos entre los irlandeses y los antiguos bretones. Todos los autores franceses que describen los países de los jalof y los fuli los llaman* guiriots, *pero Jobson les da el nombre de* juddies, *que él interpreta como violinistas. Quizás el primero sea el nombre jalof y fuli, y el segundo el mandindo.*
>
> *El viajero Bardot dice que* guiriot, *en el lenguaje de los negros que habitan cerca de Sanaga, significa bufón, y que son una especie de sicofantes. Los reyes y hombres importantes del país tienen cada uno de ellos dos o más* guiriots *para que, de vez en cuando, les diviertan y entretengan a los extranjeros.*

Las tres tribus mencionadas en el pasaje anterior se conocen hoy en día como wolof, fula y mandingo. Puesto que, hasta hace pocos años, estas tribus carecían de lengua escrita, la ortografía de los nombres varía. Solamente en Senegal se pueden hallar más de treinta ortografías distintas del nombre *wolof*. La palabra *juddies*, que Jobson interpretó como «violinistas», es probablemente la palabra mandingo *jali*, el término que designa cantante. Aunque interpretó la palabra como «violinistas», es posible que se estuviera refiriendo a los *griots* fula, conocidos como *jelefo*. Los cantantes fula se acompañaban a sí mismos con un pequeño violín de una cuerda llamado *riti*.

El instrumento que el cantante estaba tocando para el informal grupo de oyentes en la pequeña casa de Gambia estaba hecho con una calabaza alargada que había secado hasta conseguir que obtuviera la dureza del plástico. Tenía cinco cuerdas cortadas de un largo hilo de pescar de plástico atadas al palo de madera que hacía las veces de mástil del instrumento. Cuatro de las cuerdas se extendían hasta el final del palo, y la quinta estaba atada cerca del cuerpo del instrumento, con una longitud más corta que elevaba su tono. Había un puente tallado a mano que mantenía las cuerdas separadas de la tirante membrana de piel de cabra que cubría el corte efectuado en la calabaza. En la lengua del cantante, que era wolof, el instrumento se llamaba *halam*; en la lengua de los músicos africanos que lo llevaron al sur de los Estados Unidos tiene un nombre diferente, banjo.

Como todo lo que llegó al sur desde África, el banjo sufrió cambios durante los años que transcurrieron entre su llegada y el momento, quizás un siglo y medio después, en que los primeros banjos sonaron en el cilindro de un gramófono. Hay una pintura del siglo XVIII que representa un baile de los esclavos en Virginia y muestra un instrumento que todavía era muy similar al banjo africano, pero hacia la década de los años treinta y cuarenta del siglo XIX, cuando era cada vez mayor el número de músicos que empezaron a tiznar de negro sus rostros y a interpretar las canciones y bailes de los músicos afroamericanos en los toscos escenarios de las pequeñas ciudades de la nación, el instrumento empezó a cambiar.

Un joven de Mississippi toca la versión rural de la guitarra slide *de una cuerda. El instrumento y esta forma de tocarlo fueron comunes en todo el Sur durante los años treinta y cuarenta; muchos de los más grandes artistas de* blues *comenzaron de esta manera (cabecera de capítulo).*



Son House, uno de los artistas de blues más importantes de todos los tiempos, y con bastante probabilidad el principal cantante del género.

Uno de los músicos de banjo más populares en los años previos a la guerra civil, «Picayune» Butler todavía utilizaba un instrumento hecho con una calabaza en la década de los años cuarenta del siglo XIX, pero cuando apareció la primera banda de músicos con la cara pintada de negro en el escenario del que iba a ser el primer espectáculo de *minstrel** en 1853, el banjo ya se había americanizado. La membrana de piel estaba ahora extendida sobre un armazón redondo en un principio de madera y más tarde de metal. El mango redondeado se había reemplazado ahora por un mástil plano, y la cuerda corta se fijó al lado del mástil con una clavija. Las cuerdas largas también se unieron al mástil con clavijas, primero de madera, como en un violín, y luego de metal a rosca. La membrana era ahora como uno de los extremos de un tambor y, cuando cambió, las clavijas y el aro que la mantenía tirante también fueron de metal a rosca.

El instrumento era el mismo pequeño *halam* de cinco cuerdas —o *konting*, como se denomina a una versión más grande del mismo instrumento—, pero en lugar del suave sonido del punteo, ahora era más ruidoso, y puesto que las cuerdas se podían tensar más, sonaba en un tono más alto. Se había convertido en el banjo, con un sonido que normalmente se describía como «metálico». El banjo, junto con el omnipresente violín, se convirtieron en los instrumentos más comunes de las plantaciones del Sur. El banjo no fue, de forma definitiva, el instrumento que conformaría el *blues*, pero fue el instrumento que contribuyó a desarrollar las técnicas que llegaron a formar parte de los antecedentes del *blues*. Se le podría considerar como un estadio intermedio entre la música de los *griots* y la de los primeros cantantes de *blues*.

Su evolución resulta difícil de reconstruir, ya que, en el momento en que la música local del Sur se estaba ya grabando por todas partes, lo habían asumido numerosos cantantes blancos, como Buell Kazee, Dock Booges (también llamado Doc Boggs) y Clarence Ashley. Casi todos ellos confesaban la influencia de la música de sus vecinos afroamericanos, que les habían enseñado cómo tocar. Y no sólo aprendieron todas las técnicas para tocar, que procedían directamente del estilo de digitación de los *griots*, sino también algunos de los

* *Minstrel*: espectáculo de variedades, con artistas en su mayoría blancos, que incluía canciones y números cómicos, generalmente imitando de forma burlesca a los negros. [T.]



Esta fotografía de Papa Charlie Jackson, con su bonito marco, está extraída de un catálogo de la Paramount Records de los años veinte.

patrones de canciones y ritmos. Muchas canciones antiguas de banjo, interpretadas como «viejas melodías *folk*» por músicos de banjo blancos, todavía conservan la configuración de las melodías originales africanas, y algunos de los versos «sin sentido» de las canciones contienen palabras y frases africanas. De hecho, se puede seguir la evolución del banjo, sin solución de continuidad, desde el cuenco Bambara de África del Sur, una de las zonas en que se capturaron muchos esclavos, hasta el estilo *bluegrass** de músicos como Earl Scrugg. Lo que tan a menudo se ha considerado una expresión cultural de los blancos distintiva del Sur es en realidad uno de los más enérgicos vestigios de la influencia de la cultura africana en la música americana.

En la década de los años veinte, sin embargo, cuando las compañías discográficas comenzaron a inmortalizar el *blues* por primera vez, sólo unos pocos cantantes utilizaban ya el banjo. Uno de ellos, Papa Charlie Jackson, que empezó a grabar con la Paramount Records en 1924, era muy popular, pero tocaba el instrumento al estilo de una banda, ya que, en aquel momento, el banjo normalmente se consideraba como un instrumento rítmico de las orquestas de *jazz* y de baile. Solamente un músico de banjo del país, Gus Cannon, que dirigía una *jug band* para Victor Records a finales de los años veinte, realizó muchas grabaciones. En una de ellas, «Jonestown Blues», se puede apreciar cómo había evolucionado el estilo del banjo para acomodarse a las cualidades específicas del *blues*. En su acompañamiento, Cannon utiliza los acordes exactos del primer *blues* para seguir la frase vocal, luego concluye cada frase con un floreo de banjo. El floreo podía ser un fragmento de la antigua clase de adorno que es más característica de la música del *halam*, aunque tenía que adecuarse a un ritmo regular, uno de los elementos distintivos del *blues* (véase el ejemplo 1, pág. 28).

Parece evidente que, en parte, la razón de que el banjo perdiera su papel central en la vida musical rural afroamericana se debe a que muchas piezas de su repertorio habían sido asumidas por músicos blancos y se habían asociado con los espectáculos de *minstrel* blancos y su generalizado racismo. También los cambios en el instrumento —el tono más alto y la tensión de las cuerdas, que no podían producir una nota sostenida— hacían que el banjo no fuera tan útil como instrumento de acompañamiento. Sin embargo, todavía desempeñaba esta función entre los cantantes blancos, ya que utilizaban timbres vocales más altos, a menudo falsete, y cantaban con una fuerte nasalidad que proporcionaba una nítida claridad a los textos de las canciones. El modo de cantar afroamericano, en contraste, utilizaba timbres vocales más bajos y ponía énfasis en los tempos más lentos, haciendo que resultara difícil cantar ante el breve y animado «plink» del banjo.

La solución a los problemas del banjo fue la guitarra, que tiene un sonido de bajo más profundo y que, sobre todo si está afinada por debajo del tono estándar de concierto, produce notas que se sostienen el tiempo suficiente como para llenar las pausas de una frase vocal cantada lentamente. La guitarra también posee todas las demás características necesarias para que un instrumento popular logre una amplia difusión: es barata, fácil de transportar, relativamente duradera y puede tocarse junto con una gran variedad de otros instrumentos. Fue la guitarra la que se convirtió en el instrumento del *blues*, aunque muchos de los primeros estilos de *blues* se construyeron sobre los patrones rítmicos y armónicos que se habían desarrollado y mantenido con el banjo. En las primeras grabaciones de *blues* se pueden escuchar muchos estilos de acompañamiento claramente derivados de las técnicas del banjo.

Aunque es posible seguir algunas de las evoluciones de los instrumentos que han llegado a conformar los antecedentes del *blues*, resulta prácticamente imposible reconstruir los orígenes del *blues* mismo. Esto se debe en gran medida a que el *blues* se define como una forma musical específica. El *ragtime* y el *jazz*, estilos que se desarrollaron casi al mismo

* *Bluegrass*: música *folk* de Kentucky. [T.]

B. B. KING
KANSAS CITY, 1972

Hoy día, B. B. King es el paladín del rhythm & blues, el más veterano y popular músico de este género. Si convenimos, simplificando una modalidad de la música negro-americana tan amplia y heterogénea, que rhythm & blues es, en esencia, "blues con ritmo" es decir, blues genuino con sección rítmica añadida (bajo y batería) y a veces algún instrumento de viento, llegaremos a la conclusión de que B. B. King estuvo presente en los albores del rhythm & blues, apelativo introducido en junio de 1949 por la revista musical "Billboard" y año en que B. B. King inició su carrera profesional y discográfica.

De nombre Riley King, la doble "B" de su nombre artístico corresponde a las iniciales del apodo "Blues Boy" que le impusieron en una emisora de radio cuando daba sus primeros pasos en el mundo de la música. Sus primeros antecedentes artísticos se remontan a su niñez y al ámbito de la iglesia, por haber formado entonces parte del coro de su parroquia. Pero trabajó en las labores agrícolas hasta que decidió trasladarse a Memphis (Tennessee), donde acompañó a su primo Bukka White, célebre bluesman, quien le ayudo a relacionarse con otros artistas del género. Se familiarizó con la guitarra eléctrica siguiendo la pauta marcada por personajes de la talla de T-Bone Walker y Lowell Fulson, y consiguió desarrollar una técnica propia. Antes de dedicarse a la música como profesional (1949), actuó con Johnny Ace y con Bobby "Blue" Bland.

En 1949, durante una de sus actuaciones en un bullicioso local, varios asistentes se liaron a puñetazos a causa de una bella mujer llamada Lucille. En medio de la algarabía general, una estufa de queroseno rodó por los suelos, produciendo un gran incendio y la consiguiente confusión. Todos los presentes lograron ponerse a salvo, incluido el propio B. B. King, pero éste volió a entrar para recuperar su guitarra; logró su objetivo y consiguió salir ileso del trance. Desde entonces llama Lucille a la guitarra con que actúa, aunque, como es lógico, no sea la misma que salvió de las llamas.

ESTO ES BLUES GENUÍNO

Con un estilo muy espectacular, B. B. King ha impuesto el "blues urbano" que atrae, sobre todo, a los auditorios de raza blanca y a públicos de cualquier edad y condición.





Su forma de cantar, tensa y angustiada, ha ejercido una notable influencia no sólo en innumerables cantantes de rhythm & blues, sino también de rock, soul e incluso pop.

Temas como "Everyday I Have The Blues" "My Own Fault, Baby" "Confessin The Blues" o el eterno "Sweet Little Angel", incluido en este disco y que es una de sus creaciones más características, han servido de modelo a toda una generación de seguidores suyos. Otros títulos, como "The Thrill Is Gone", "Ain't Nobody Home" "King's Shuffle" "Nobody Loves Me But My Mother" o "Outside Help" son, asimismo, obras maestras, sin olvidar "Guess Who" que es realmente antológico.

Puesto que 1972 fue catalogado como espléndido entre las cosechas de B. B. King y la grabación del concierto de Kansas City de aquel año figura en todas las antologías, este compacto es una pieza muy singular, un verdadero "must"

EL REY



Un jovencísimo B.B. King guardándose un as en la manga.

Ha conseguido el respeto de todo el mundo, y basta mencionar su nombre para escuchar innumerables elogios, que pueden resumirse en uno solo: es el Rey del Blues. Nadie puede oponerse a la realidad aunque le gusten otros guitarristas. A King le gusta decir que él no es verdaderamente un showman, y a menudo ataca directamente el blues sin ningún tipo de preámbulo. Otras veces se coloca frente a su grupo y comienza a lanzar salvajes y apabullantes notas de guitarra sobre la audiencia. Es el cantante de blues viviente que más discos (álbumes, sencillos y compactos) ha vendido en la historia, y el más influyente en las jóvenes generaciones desde mediados de los años sesenta.

Riley King nació el 16 de septiembre de 1925 en una plantación algodonera de Itta Bena, Mississippi. Su tío estaba casado con una piadosa predicadora que a la salida de la iglesia les visitaba y tocaba la guitarra. King comenzó a cantar con su madre, que murió cuando él tenía siete años. Criado por sus abuelos, obtuvo su primera guitarra a los catorce años y empezó a cantar en grupos de gospel, en solitario por los pueblos, e incluso, en 1944, para soldados mientras cumplía su servicio militar. ("Puede resultar chocante, pero fue cuando me metieron en el cuartel que decidí cantar blues. A otros compañeros les dio por los espirituales.")

En mayo de 1946 decidió trasladarse desde Indianola, donde trabajaba como tractorista, hasta Memphis, junto a Nueva Orleans, el más importante centro comercial y cultural del Sur, el punto de encuentro de todos aquellos que emigraban hacia el Norte. Allí, King se puso en contacto con su primo, Bukka White, con el que tocó y aprendió algunas técnicas, como la del "bottleneck" en la que una barra de metal colocada en un dedo se desliza por las cuerdas. ("Bukka era un poco mayor que yo y solía grabar discos. Tenía una barrita de acero que se colocaba en el dedo, y el sonido que arrancaba de las cuerdas me impresionaba muchísimo. Yo nunca podía hacerlo, pero aprendí a hacer vibrar mi mano y con la ayuda de un amplificador conseguía sostener el tono.") Estuvieron juntos diez meses antes de que King decidiese regresar a Indianola para, a fines de 1948, regresar con algo de dinero y más conocimiento de dónde se iba a meter. Y se dirigió directamente a Beale Street, una calle repleta de locales abiertos las veinticuatro horas. Se presenta en concursos de aficionados en el teatro Palace; en el W.C. Handy traba amistad con varios músicos que serían conocidos como The Beale Streeters (Bobby Bland, Rosco Gordon, John Alexander, Little Junior Parker...), con los que compartió escenario en algunas ocasiones.



En 1949 ocurrieron dos hechos que marcaron su vida. Tocando en la localidad de Twist (Arkansas), dos tipos que se peleaban por una mujer llamada Lucille derribaron un cubo con queroseno utilizado



Gesto y pose típicos de B.B. King agarrado a su querida "Lucille"

De The Blues Boy from Beale Av. Riley King pasó a ser llamado Blues Boy King y finalmente B.B. King.



DEL BLUES

como estufa y el local comenzó a arder. Los dos hombres murieron; King pudo salvar a duras penas su guitarra y la bautizó con el nombre de aquella mujer para no olvidarse nunca de que se había jugado el pellejo por no perderla. El segundo acontecimiento fue la oportunidad que le concedió el bluesman Sonny Boy Williamson II (Rice Miller) para cantar una canción en su programa de radio. King triunfó, y poco después ya tenía su propio espacio de diez minutos en la emisora WDIA, bajo el patrocinio de un tónico medicinal llamado Peptikon. Fue entonces cuando se le empezó a conocer como "The Blues Boy from Beale Street" convertido luego en Blues Boy King y finalmente, en B.B. King.

EN CIERTA OCASIÓN, CUANDO LE PREGUNTARON CÓMO PODRÍA DEFINIR A UN BLUESMAN, RESPONDIÓ: "TODO LO QUE ME RODEA FORMA PARTE DE MI MÚSICA. YO NO HAGO OTRA COSA QUE CANTAR A LAS COSAS QUE RODEAN A MI PUEBLO. SOY UN PUEBLO ENTERO". Y, ADEMÁS, ES EL JEFE.

Obtuvo mucha popularidad y un profundo conocimiento de toda la música que se estaba generando en aquellos momentos. Sus primeros ídolos fueron Bukka White, Sonny Boy Williamson II y Blind Lemon Jefferson, para luego ir admirando y aprendiendo de T-Bone Walker, Lowell Fulson, Elmore James, The Three Blazers, Charlie Christian, Django Reinhardt, Jimmy Rushing, o Duke Ellington.

En 1949 realizó su primera grabación: cuatro canciones que se editaron en dos singles, uno de ellos estaba compuesto por los temas "Miss Martha Brown" (dedicado a su mujer) y "When Your Baby Packs Up And Goes" y el otro por "Got the Blues" y "Take A Swing With Me" Poco después, y desde Los Ángeles, los hermanos Bihari (Saul y Jules) llegaron a Memphis para fichar a jóvenes talentos para su sello Modern, y B.B. King fue uno de los elegidos. Trabajó diez años para ellos en su marca subsidiaria RPM antes de trasladarse a la ABC-Paramount.

Tras firmar un contrato con los hermanos Bihari, se trasladó al estado de California, donde organizó varias bandas muy al estilo de las de Kansas City introduciendo la sección de viento que daría forma a los "riffs" y utilizando saxos para los blues. La estructura en esas bandas era muy similar, aunque los componentes variaban con cierta frecuencia.

En 1953 se trasladó a Houston, donde tocó con la banda de Bill Harvey hasta que comenzó a liderarla por los problemas de salud de aquél. Fue entonces cuando inició su serie de duras e interminables giras por todo el país: 300 actuaciones al año que se prolongaban durante cuatro o cinco horas. Merced a ese esfuerzo, cuatro años después ya ganaba más de cien mil dólares al año, tenía cien trajes, dos cadillacs para él, y uno para cada músico, una granja de 1.500 acres cerca de Memphis y el sello discográfico Blues Boy Kingdom.

B.B. King, que había recibido el influjo directísimo

MI COMENTARIO

ESCRIBIR ACERCA DEL SIGNIFICADO DE B.B.KING PARA EL BLUES ES TAN COMPLICADO Y SENCILLO AL MISMO TIEMPO, QUE UNO SE DEVANA LOS SESOS Y NO TIENE MÁS REMEDIO QUE VOMITAR PALABRAS DESDE EL FONDO DEL CEREBRO MIENTRAS SUENA MI PIEZA FAVORITA. "WHY I SING THE BLUES" Y PIENSO EN LA SUERTE DE HABERLE VISTO EN DIRECTO EN VARIOS FESTIVALES DE JAZZ, LUGAR PINTIPARADO A LA HORA DE LOS GENIOS CON ALMA, CORAZÓN Y VIDA. RILEY KING ES COMO ESOS GUITARRAS QUE PARECE QUE SE DESTRUYEN POR DENTRO EN TANTO QUE SUS MANOS SEMEJAN INSTRUMENTOS DE TORTURA Y PLACER, CON AGILÍSIMOS DEDOS QUE SUEÑAN EN ACARICIAR A LA MUJER SIEMPRE LEJANA CUANDO NO PERDIDA EN EL TIEMPO. SOBRAN LOS ELOGIOS Y LA TERMINOLOGÍA ACADEMICISTA A LA HORA DE DEFINIR A ESTE MONSTRUO DE LAS SEIS CUERDAS. TAL VEZ DIEGUITO DE MORÓN O JUAN CARMONA "HABICHUELA" INVENTARAN METÁFORAS SIN CUENTO PARA LLEVAR EL ESPÍRITU DEL GRAN BLUESMAN A LOS CORAZONES DEL INCIPIENTE AFICIONADO, PERO BASTE CON DECIR QUE LOS BLUES DE B.B.KING JAMÁS CANSAN. LA INTERPRETACIÓN ES ERÓTICA, PRIVILEGIADA, COMO SÓLO LAS GENTES DE COLOR, CON CICATRICES EN SU HISTORIAL, SABEN TEMPLAR ANTE EL AUDITORIO. NINGÚN CRÍTICO HA DUDADO NUNCA DE LA CATEGORÍA DEL REY DEL BLUES. ES UNA HAZAÑA.

Llera



Sonny Boy Williamson II dio la ocasión a B.B. King, de tocar una canción en un programa de la WDIA. Tuvo tanto éxito que lo contrataron para que hiciese un programa fijo de 10 minutos anunciando un tónico medicinal.

de T.Bone Walker y Charlie Christian, y que era consciente además de la música de Django Reindhart, desarrolló en la guitarra eléctrica una fluida y brillante técnica de calidad excepcional, que se reflejaba sobre todo en temas de índole romántico, en canciones que hablaban sólo de amores desgraciados, es decir, de desamor, como "Sweet Little Angel" "Three O'Clock Blues" o "Ten Long Years" cantando con un fondo apasionado y una forma ciertamente amanerada. Hubo críticos que le acusaron de similitudes "sospechosas" con Joe Turner y Walter Brown, de quienes interpretó "Cherry Red" y "Confessin' The Blues"

Durante los años sesenta consigue varios éxitos en las listas, con canciones como "Sweet Sixteen" "Rock me Baby" o "The Thrill is Gone" y con elepés como "Mr. Blues" "Live At The Regal" "Live And Well" o "Completely Well"

Trabajó con diferentes sellos, se casó por segunda vez, y trataron de convertirle en baladista al estilo de los "crooners" blancos. Tuvo algunos apuros económicos y problemas con el alcohol, pero, en esos años sesenta, el "boom" que se produjo en Gran Bretaña con el rhythm & blues le colocó en su puesto. Desde entonces ha ofrecido de todo: discos majestuosos, y grabaciones rutinarias, auténticas concesiones a la galería.

Su maravilloso estilo le ha abierto las puertas de todo el mundo y se ha ganado la admiración de músicos que le agradecerán eternamente su influencia: desde sus colegas Otis Rush, Albert King, Freddie King y Buddy Guy hasta los Rolling Stones, Eric Clapton, Mike Bloomfield, Elvin Bishop, Peter Green, etc., que extraen de sus guitarras una largas notas lastimeras en contraste con rapidísimas "fermatas" o brillantes y reiterativos adornos en los "riffs" A sus 70 años, B.B. King ha llevado el blues a su posición más importante, a los mejores palacios del espectáculo,



Gerundina frente a Lucille, o lo que es lo mismo, las músicas más profundas del flamenco y del blues. El "Rey" y Raimundo Amador colaboraron en1995 en una serie de temas que harán historia.

a los más famosos hoteles, a los colegios, y a las listas de éxitos. La venta de sus discos ha sobrepasado, con mucho, a las de cualquier otro bluesman, y sus colaboraciones con todo tipo de músicos (incluyendo una de las últimas con el español Raimundo Amador y su guitarra Gerundina) harían una lista interminable. Los norteamericanos lo galardonaron en 1987 con un premio Grammy como reconocimiento a su continuo trabajo, refrendado hace relativamente poco con un álbum titulado "Blues Summit" (1992), en el que el artista de Mississippi sigue demostrando su categoría.

DISCOGRAFÍA

LIVE AND WELL (MCA)

ESTE PRIMER ÁLBUM DE B.B.KING, PRODUCIDO A INSTANCIAS DE BILL SZYMCCZYK, CONSTA DE CINCO TEMAS DE ESTUDIO, GRABADOS A FINALES DE LOS '60, Y DE UNA SERIE DE CORTES GRABADOS EN DIRECTO EN LOS MISMOS AÑOS. UTILIZANDO MÚSICOS DE ESTUDIO CONTEMPORÁNEOS QUE DERROCHAN ENERGÍA, ESTE MAGNÍFICO DISCO CONTIENEN TEMAS TAN REPRESENTATIVOS COMO "WHY I SING THE BLUES" QUE FUE UN HIT DEL RHYTHM & BLUES DEL AÑO 1969.

LIVE IN COOK COUNTY JAIL (MCA)

UN CALUROSO DÍA DEL VERANO DE 1971 ANTE 2.000 ALMAS, B.B. KING OFRECIÓ EL SUBLIME CONCIERTO QUE SE REPRODUCE EN ESTA GRABACIÓN. "EVERY DAY I HAVE THE BLUES" LA PIEZA QUE ABRE ESTE DISCO ESTÁ INTERPRETADA CON TAL CELERIDAD QUE PARECE QUE QUISIERA SALIR VOLANDO. OTRAS ESPLÉNDIDAS INTERPRETACIONES DE TEMAS COMO "HOW BLUES CAN YOU GET" O "THE THRILL IS GONE" HACEN QUE EL OYENTE VIBRE CON EL RITMO Y LA MELODÍA QUE SE PUEDEN ESPERAR DE UN REY

LIVE AT THE APOLLO (MCA)

UNA NOCHE DEL VERANO DEL '90 LA AUDIENCIA DEL APOLLO THEATRE DE LONDRES VIBRÓ EN ÉXTASTIS CON LAS INCREÍBLES MELODÍAS OFRECIDAS POR EL GRAN B.B. KING Y LA PHILIP MORRIS SUPERBAND, DIRIGIDA POR EL PIANISTA GENE HARRIS. INCLUSO LOS TEMAS MÁS LENTOS, COMO "ALL OVER AGAIN", NO TUVIERON NINGÚN PROBLEMA DE ACEPTACIÓN ENTRE EL EXIGENTE PÚBLICO AFROAMERICANO.

tiempo, son más fáciles de rastrear, puesto que se les consideraba una manera de interpretar al tiempo que tenían un cuerpo de composición independiente. Aunque hay un tipo de estilo vocal e instrumental asociado al *blues*, es la forma del *blues* en sí mismo, una forma de estrofa y estructura armónica únicas, la que le define. Y esto es precisamente lo que ha sido imposible descubrir: el momento en que se desarrolló este modelo único.

A finales del siglo XIX, los recopiladores de canciones *folk* documentaron una gran cantidad de música de la población afroamericana recientemente liberada, y aunque hay breves patrones melódicos que guardan cierta similitud con los primeros *blues* conocidos, así como frases y términos del material textual que se convirtieron en parte del vocabulario del *blues*, no hay nada que posea la forma distintiva de éste.

Cuando se desarrolló y apareció por primera vez con notación musical, el *blues* era una canción con estrofas construida a partir de tres breves frases musicales que acompañaban a una estrofa de texto tan específica como la secuencia armónica de las frases. La forma clásica del *blues* es la famosa estrofa de tres versos, en doce compases de un tiempo 4/4, con un esquema rítmico A-A-B y una longitud de verso normalmente acompasada por cinco sílabas acentuadas. Hubo algunos usos tempranos de estrofas más cortas —ocho compases— en temas y textos de *blues*, pero se suprimieron tan rápida y completamente en favor de la estrofa de doce compases que la forma posterior se convirtió en la definitoria del *blues*. Desde luego, ha habido muchas variaciones en la estrofa básica de doce compases, aunque ésta se ha conservado como una expresión musical distintiva durante la mayor parte de este siglo. La métrica de los tres versos de texto es acentual, puesto que no hay un intento de marcar los cinco acentos mediante sílabas. Es la repetición del primer verso y el uso de las estrofas como bloques temáticos esenciales en vez de unidades narrativas lo que proporciona a la estrofa del *blues* su carácter único.

Cannon's Jug Stompers, una de las más clásicas bandas de jarra de todos los tiempos, formada por (de izquierda a derecha) Gus Cannon, Ashley Thompson y Noah Lewis. Cannon vivió casi hasta la edad de cien años, pero Noah Lewis murió prematuramente en la más absoluta miseria.



El propio término *blues* era una palabra corriente en América mucho antes de que naciera esta música. Se puede rastrear hasta el inglés isabelino, y hacia mediados del siglo XIX se utilizaba en los Estados Unidos con muchas de las acepciones que posee hoy en día. Decir *I've got the blues* en los años treinta y cuarenta del siglo XIX significaba aburrirse, pero hacia los años sesenta de ese mismo siglo, tenía la connotación de infelicidad. Cuando hablé con el trombonista de Nueva Orleans Harrison Barnes en los años cincuenta, me dijo que estas canciones ya existían cuando él era joven —a finales de siglo— pero que las llamaban *ditties*. El músico de Nueva Orleans que primero desarrolló lo que se consideraría un estilo *jazz* de tocar Buddy Bolden, se decía que tocaba *blues*, pero las canciones concretas que otros músicos recuerdan de su repertorio no poseen ninguno de los elementos que definen al *blues*, por lo que *ditties* eran probablemente breves melodías *folk*.

El término *blues* lo utilizó por primera vez para el título de una canción un joven músico blanco de una orquesta de baile de Oklahoma llamado Hart Wand que tocaba el violín. Cuando le conocí en 1958, estaba dirigiendo una pequeña empresa de estampillas de goma en Nueva Orleans. Como escribí en *The Country Blues*, contaba que cuando tocaba una determinada melodía breve con su violín en la parte trasera de la tienda de su padre, había por allí un conserje afroamericano procedente de Dallas que barría el almacén y silbaba la melodía acompañándole. Una tarde, el conserje se apoyó en su escoba mientras Wand estaba tocando y dijo: «Esto me provoca añoranza* de regresar a Dallas».

Wand le pidió a una amiga, Annabelle Robbins, que le hiciera los arreglos musicales y publicó «The Dallas Blues» como composición instrumental en 1912. La portada de la partitura de la pieza de Wand estaba impresa en dorado sobre papel azul oscuro y se vendió a diez centavos la copia. Se vendió tan bien en la ciudad de Oklahoma y más tarde en pequeñas ciudades que, cuando la registró como propiedad musical el 12 de septiembre de 1912, ya estaba en su tercera reimpresión.

* *Blues* en el original. [T.]

W. C. Handy como vocalista principal de una de sus muchas big bands *en 1936.*







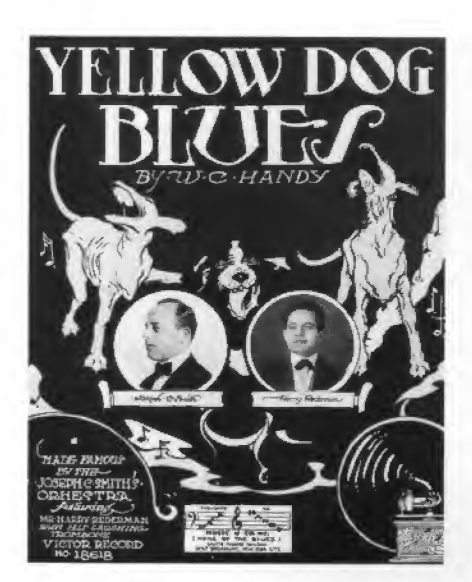
El «Memphis Blues» de W C. Handy fue escrito en 1911 como canción para la campaña electoral por Memphis del alcalde Edward H. «Boss» Crump, y disfrutó de éxito incluso fuera de esa ciudad. En 1914, Handy repitió el éxito de esta canción con «The St. Louis Blues», que causó sensación a escala internacional y que en ocasiones se cita como la primera composición de jazz publicada.

El primer *blues* publicado por W C. Handy, quien más tarde se iba a anunciar a sí mismo como «el padre del *blues*», era una composición instrumental que tituló «Memphis Blues», obviamente pensando en la pieza de Wand publicada unos pocos meses antes. A diferencia de «The Dallas Blues», que con sus veinte compases se aproximaba bastante a la forma clásica del *blues*, «Memphis Blues» era una nueva versión de una canción titulada «Mister Crump» que Handy había estado tocando en mítines políticos. Un año más tarde, en 1913, la editorial de Handy publicó una canción titulada «Jogo Blues», que había compuesto, o al menos interpretado, un pianista local. La pieza no fue un éxito comercial, pero un año más tarde Handy le añadió dos temas más y la editó como «St. Louis Blues». Fue esta composición la que proporcionó al *blues* su primer éxito de público.

«St. Louis Blues» fue significativa no sólo porque fue un gran éxito, sino también porque, tal y como Handy la publicó, en el primer tema, la melodía de «Jogo Blues», utilizaba el patrón clásico del *blues*, tanto en el texto como en la música. Utilizó la estrofa de tres versos con el esquema rítmico A-A-B y el verso de cinco acentos. La armonía se basaba en el modelo de tres frases que se convirtió en definitorio del *blues*:

I-IV-I-I7
IV-IV-I-I
V7-V7-I-I

Para asegurarse de que sería un éxito, Handy convirtió el segundo tema en un tango, que era el último baile de moda. El tercer tema regresaba a la estrofa de tres versos, pero la melodía estaba más cerca del *ragtime* que de lo que más tarde se consideraría un *blues*. Con el novedoso primer tema de *blues*, seguido de un tango y un pequeño *ragtime*, Handy había



La canción de W. C. Handy «Yellow Dog Blues» es menos conocida que «The Memphis Blues» y «The St. Louis Blues».

conseguido encadenar muchos de los estilos más recientes, y la canción ejerció una gran influencia sobre las nuevas tendencias de la música popular americana. La frase inicial del segundo tema, de hecho, la utilizó George Gershwin como base para su canción «Summertime».

Aunque el *blues*, obviamente, era un estilo de música *folk* rural, es imposible hablar de las primeras grabaciones de *country blues* sin tener en cuenta el éxito de los *blues* publicados. La grabación comercial de cantantes de *country blues* no comenzó hasta nueve años después de la publicación de «St. Louis Blues», lo que, tratándose de un tipo de canción popular, es muchísimo tiempo. Cuando los directores de grabaciones comerciales seleccionaban artistas y material, estaban buscando *blues*, la forma musical que les era familiar a raíz del éxito de los primeros temas de *blues* publicados y, lo que es más importante, la forma musical que mejor conocían los cantantes rurales, puesto que los discos de cantantes como Bessie Smith se vendieron por todas partes en el Sur.

En el momento en que se hicieron las primeras grabaciones de *country*, los diferentes estilos de música rural habían recibido tantas influencias del *blues* comercial que resulta difícil examinar los temas y percibir algo más que un irregular perfil de lo que pudieron haber sido los estilos pre-*blues*.

Unos cuantos hechos sugieren que el *blues* podría haberse configurado en Mississippi. Este estado contaba con una población afroamericana numerosa y aislada y era una zona de pobreza generalizada, lo que significa que la gente se veía obligada a crear sus propias formas de entretenimiento. En los condados del noroeste del Mississippi, el famoso delta del algodón, la concentración de comunidades afroamericanas era tan densa que la vida musical preservó elementos del tipo de melodías e instrumentos africanos que casi habían desaparecido en el Sur. Fue en Mississippi donde se descubrieron las bandas de pífanos y tambores, con piezas africanas como parte de su repertorio. W. C. Handy oyó por primera vez lo que llamó música «primitiva» —un trío instrumental— en Cleveland, Mississippi, y una de las primeras canciones *blues*, «Yellow Dog Blues», contiene una referencia a Moorehead, Mississippi, donde las líneas del ferrocarril del Sur se cruzaban con las del «Yellow Dog», el nombre con que se conocía a la línea férrea que unía Yazoo y el Delta.

Lo que también hace pensar en Mississippi como el lugar de origen del *blues* es el gran número de cantantes de los condados del Delta que se recuerdan y la cantidad de canciones que interpretaban que pueden remitirse a los cantos de trabajo en las granjas o en los campos de prisioneros. Es importante subrayar, sin embargo, que no hay una razón sociológica o histórica que explique por qué la estrofa del *blues* tomó la forma que adoptó. Alguien cantó el primer *blues*. No parece haber ninguna forma posible de descubrir nunca quién fue el cantante o quién desarrolló por primera vez el *blues* tal y como lo conocemos, pero es una canción con una forma específica, y en alguna parte, probablemente en una cabaña del Delta, un cantante que conocía las melodías y las estrofas improvisadas de los cantos de trabajo de Mississippi decidió cantarlas de una manera nueva. Eso fue el *blues*.

Siempre es difícil resistirse a la tentación de seguir buscando influencias sociales en lugar de un músico individual tras el desarrollo del *blues*. En años recientes, sin embargo, han surgido un gran número de nuevos estilos musicales en la comunidad afroamericana y, puesto que poseemos grabaciones de cómo fue evolucionando esta música, podemos ver que en cada caso es posible distinguir a un músico individual como la fuerza creativa subyacente tras el nuevo estilo. Al *blues* eléctrico en el Chicago de posguerra le dotaron por primera vez de configuración y definición Muddy Waters y sus primeras bandas. El *zydeco* fue configurado por Clifton Chenier. Incluso en algo tan decisivo como la adaptación del *blues* de Chicago a lo que se convertiría en el moderno *rock 'n' roll*, la influencia de un músico, Chuck Berry resulta claramente evidente. Parece seguro que en alguna parte del norte de Mississippi, a finales de los años noventa del siglo XIX y a principios de la primera década del siglo XX, hubo un músico que interpretó el mismo papel creativo en el desarrollo del *blues*.

Clifton Chenier, el indiscutible rey de la música zydeco, *es al* zydeco *lo que Muddy Waters al* blues *de Chicago. Chenier dio un nuevo significado a la «música de acordeón».*




Altaya